Melcher Feselein, ein Beitrag zur Geschichte der oberdeutschen ...

George Martin Richter

Melcher Feselein

Ein Beitrag zur Geschichte der oberdeutschen Kunst im XVI. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät (Sektion I)

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Georg Martin Richter

München 1908.
Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

Inhalt.

Dem Andenken
meines Freundes
Georg Poensgen

Bemerkung.

Nach Beendigung der vorliegenden Abhandlung ist die Arbeit von Hermann Voß über den „Ursprung des Donaustiles" erschienen. Ueber den Ingolstädter Meister sagt er: „Feselen vertritt nicht mehr den reinen Donaustil; seine Kunst zeigt vielfach starke schwäbische Einschläge, besonders in den Figuren, und scheint eine persönliche Beziehung des Künstlers zu einem Meister etwa aus der Richtung des Hans Schäuffelein vorauszusetzen." (S. 50.) Die Stilwandlung, die in den späteren Werken zutage tritt, will der Verfasser auf eine Beeinflussung von seiten Wolf Hubers zurückführen. Ja, er glaubt diesen Einfluß bereits in der Ingolstädter Kreuzigung zu erkennen. Diese Annahme scheint mir falsch. Von Hubers feiner, intimer Kunstauffassung ist bei Feselein nichts zu spüren. Voß will die derben Typen der Anbetung von 1531 mit gewissen Kopfstudien Hubers in Verbindung bringen. Ich habe bei diesen Köpfen keine überzeugende Uebereinstimmung entdecken können. In einer Schlußbemerkung teilt Voß mit, daß er das „in der Landschaft sehr stark huberische" Bildnis des Schönitz nicht mehr dem Feselein zuschreiben könne.

Großen Dank schulde ich den Herren Dr. Ph. M. Halm in München, F. v. Marcuard in Florenz und Benefiziat Cl. Schlecht in Ingolstadt, die meine Arbeit in der freundlichsten Weise gefördert haben. Insbesondere fühle ich mich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Berthold Riehl in München, verpflichtet für mannigfache Anregungen und fruchtbare Hinweise. Der Verfasser.

I.

Einleitung.

Es war natürlich, daß im XIX. Jahrhundert, als sich die wissenschaftliche Forschung endlich den Werken der bildenden Künste zuwandte, und als sich gleichsam ein Neuland von gewaltiger Ausdehnung den erstaunten Augen darbot, es war natürlich, daß sich damals das Interesse fast ausschließlich auf die großen Meister und die großen Epochen konzentrierte. Während die Schöpfungen der italienischen Renaissance allgemeine intensive Beachtung fanden, wurde die Sphäre der deutschen Renaissancekunst lange Zeit stiefmütterlich behandelt. Das hat sich geändert. Aber auch heute noch sind wir über die Geschichte jener Uebergangszeit vom Anfang des XVI. Jahrhunderts nicht genügend unterrichtet.

Es handelte sich in Deutschland damals nicht allein um die Befruchtung der heimischen Kräfte durch den Geist und die Formen einer fremden Kunst. Entscheidend für das Schicksal der deutschen Kunst wurde das Auftreten einer Reihe von starken, ursprünglichen Talenten.

Es ist erstaunlich und bewunderungswürdig zu sehen, wie die Generation des älteren Holbein und Dürers und neben und nach diesen Gestalten wie Cranach d. Ae., Altdorfer, Grünewald, Grien festen Fuß faßten in dem Flutstrom der fremden Kunstmacht. Mag auch der eine und andere zu Zeiten geschwankt haben und dem Genie der Italiener wie der neuen Mode gehuldigt haben. Tatsache ist, daß diese Männer sich nicht allein in der Defensive befanden, sondern voll des kräftigsten Selbstbewußtseins einen eigenen, nationalen Stil schufen.

Wünschen wir einen tieferen Einblick zu gewinnen in die vielfach verwickelten Kunstströmungen jener Epoche, so werden wir unsere Aufmerksamkeit mehr als bisher auch jenen Persönlichkeiten zuwenden müssen, denen es nicht vergönnt war, selbst bestimmend in das geistige Ringen der Zeit einzugreifen.

Auch in ihren Werken werden wir Spiegelbilder der gesamten Kunst- und Kulturbewegung finden, und gerade von ihnen dürfen wir wichtige Aufschlüsse erwarten über manche noch dunkle Beziehungen der führenden Geister zueinander und zu ihren

Schulkreisen. In dieser Beziehung gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen seiner Zeit der Ingolstädter Maler Melcher Feselein. Er war eine ernst strebende aber unselbständige, jedem starken Einfluß zugängliche Natur. Es ist lehrreich, seine Werke zu analysieren und die Elemente jener seltsamen Mischung von mittelalterlichen, italienischen und neudeutschen Tendenzen kennen zu lernen. Es ist aber auch interessant zu beobachten, wie dieser Künstler den Mangel des Genies durch ein rastloses Bemühen und unendlichen Fleiß wett zu machen trachtet. In seinen späteren Werken darf er es wagen, mit den besten bayrischen Malern seiner Zeit zu rivalisieren. Wir sind heute geneigt, diese Arbeiten in erster Linie als kulturhistorische Dokumente aufzufassen. Die „Belagerung Roms" jedoch muß noch von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet werden. In diesem Bilde erhebt sich Feselein beträchtlich über das Niveau seiner lokalen Bedeutung.

Im Laufe des XIX. Jahrhunderts sind die widersprechendsten Urteile über den Ingolstädter Meister gefällt worden. Friedrich Schlegel sah Altdorfers „Schlacht bei Arbela" und Feseleins „Belagerung von Alesia" im Jahre 1803 in Paris und meinte, wenn es in München noch mehr Bilder von diesem hohen Werte gebe, so sollten deutsche Maler dahin wallfahrten, wie nach Rom oder Paris (Europa II, 2. St., S. 114). Als ein kunsthistorisches Kuriosum sei Christian von Mannlichs Urteil aus dem Jahre 1805 angeführt: „Dieser unbekannte Mahler, der um 1530 arbeitete, giebt einen Begrif von dem, was die Kunst in ihrer Kindheit, ohne Hilfsmittel und gründlichen Unterricht seyn konnte" (Beschreibung d. Churpfalzb. Gemälde-Sammlungen I, S. 155). Ueberhaupt wurden Feseleins Werke von den Kunstforschern anfänglich wohlwollend beurteilt, erst in den achtziger Jahren setzt eine schärfere Kritik ein. Am schroffsten urteilte H. Janitschek. Er erkennt zwar die saubere und geduldige Ausführung des Beiwerkes in Feseleins Bildern an, aber er wirft ihm ganz hausbackenen Sinn und eine bäuerisch-derbe Naturauffassung vor, und er schilt ihn einen „trockenen Patron, der es Altdorfer nur mit einigen Farbeneffekten nachthun konnte" (Gesch. d. D. Malerei, S. 421).

G. K. Nagler war der erste, der eine Beziehung Feseleins zu Altdorfer ausgesprochen hat (Neues Allgem. Künstler-Lexicon IV, S. 302). Er meinte, daß Altdorfers Alexanderschlacht Feselein zu dem Porsenabild angeregt habe. Franz Kugler hat Naglers Aeußerungen fast wörtlich übernommen (Gesch. d. Mal. II, S. 122). Anton Springer dagegen nahm an, daß Feselein ebenso wie die beiden Beham und Pencz seinen Ausgangspunkt von Dürer genommen habe (Handb. d. Kunstgesch. 1855, S. 295). Diese Annahme hatte vor ihm bereits Meilinger ausgesprochen. In der Folgezeit hat aber Naglers Ansicht immer mehr an Boden

gewonnen. Ihr folgten Sighart, W. Schmidt, Janitschek und andere. v. Reber nahm geradezu ein Schulverhältnis zu Altdorfer an (Gesch. d. Mal., S. 242). Aehnlich äußert sich Cornelius Gurlitt. v. Woltmann hingegen wollte nur die späteren Werke zu Altdorfer in Beziehung setzen (W. u. W. Gesch. d. Mal. II, S. 418).

Nagler kannte offenbar nur die beiden Gemälde der Münchener Pinakothek und gründete auf sie sein Urteil. Später sind noch andere mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnete Bilder bekannt geworden. Sie sind älteren Datums und kommen daher in erster Linie in Betracht bei der Untersuchung der Frage, aus welchem Kunstkreise Feselein hervorgegangen ist.

Von diesen sicheren Bildern ausgehend, hat neuerdings F. v. Marcuard es unternommen, dem Meister eine Reihe von nicht signierten Bildern, meist Porträts, zuzuschreiben.

Indessen, alle diese Versuche, die Stellung Melcher Feseleins zur oberdeutschen Kunst genauer zu bestimmen, müssen, wie dem Verfasser scheint, einer Revision unterzogen werden.

II.

Feseleins Leben.

Als Johann Baptist Fickler im Jahre 1598 sein Inventar der herzoglich bayerischen Kunstkammer zusammenstellte, führte er unter Nr. 3235 an: „Ein Dafl dorauf ein feldleger vor einer Statt aus welcher ein Hauffen frowen dem Feldherrn entgegen komen, in gestallt als hetten sie Jme ein hochanligen oder fürbitt demietiglich für zubringen gemahlt Im Jar 1529". Und unter Nr. 3192: „Eine andere hoche Dafl mit einer belegerung vnd feldtschlacht". Diese Bilder sind zweifellos identisch mit der Belagerung Roms und der Belagerung Alesias, die jetzt in der Sammlung der Kgl. Aelteren Pinakothek in München bewahrt werden, und die der Katalog dem „Melchior Feselen" zuschreibt.

Aus Ficklers Notizen geht hervor, daß bereits am Ende des XVI. Jahrhunderts selbst in München der Name dieses Künstlers nicht mehr bekannt war. In dem Inventar der „Cammer Galeria" Maximilians I. (ca. 1628) wird nur die Belagerung Alesias mit Feselein in Verbindung gebracht. Als dann im Anfang des XIX. Jahrhunderts das erwachende kunsthistorische Interesse sich auch Feselein zuwandte, wußte man nichts Authentisches über ihn vorzubringen. Nicht einmal sein Name war zuverlässig bekannt. Friedrich Schlegel nannte ihn Martin Fezele, daneben finden sich die Varianten Fesele, Feselein, Feselin, Feselen, auch Faselon.

1833 entdeckte Professor Meilinger den Grabstein des Künstlers, eine Solenhoferplatte, in der ehemaligen Franziskanerkirche in Ingolstadt. Die Inschrift lautet:

Anno dni, 1538. den
10 tag Aprilis. starb der
erber vnd kunstreich,
maister melcher feselén
maler, dem got gnad

Darunter findet sich in schlichter Renaissancenische das Wappen der Künstler, drei silberne Schilde auf rotem Felde.

Diese Inschrift ist außer von Meilinger auch von Nagler und von Marcuard (S. 23) publiziert worden. Man hat immer „feselen" gelesen. Tatsächlich aber befindet sich über dem letzten e ein i-Punkt, der ebenso sorgfältig und klar ausgeführt ist, wie die übrigen i-Punkte der tadellos erhaltenen Schrift. Es kann kein Zweifel sein, daß der Steinmetz, der die Worte der vorletzten Zeile kaum in den knappen Rahmen fügen konnte, zu dem beliebten Mittel der Abkürzung griff. Es muß „feselein" gelesen werden.

Ueber die Herkunft des Malers ist dagegen bis heute nichts Zuverlässiges bekannt geworden. L. Westenrieder erwähnt in seinem Baierisch-historischen Calender für 1788 den 7. October als Geburtstag „Martin Feseles", aber mit dieser Angabe ist uns wenig gedient.

Janitschek, v. Reber, Gurlitt und andere nennen als Geburtsort Passau. Diese Annahme gründet sich offenbar darauf, daß sich auf dem Bilde der Belagerung Roms in der linken Ecke unten die Aufschrift findet: N. V. Passaw. (Der Katalog gibt irrtümlich an „Passav".) W. Schmidt meinte in seinem Artikel über Feselein in der Allgemeinen Deutschen Biographie, daß dies kaum eine andere Erklärung zulasse, als „natus von Passau". Meilinger dagegen fand in dieser Aufschrift Anlaß zu der Vermutung, daß sich das genannte Bild in der Gemäldesammlung des Herzogs Ernst, eines Bruders Wilhelms IV., der in Passau lebte, befunden habe (Bayer. Annalen, 1833, S. 107).

Gegen Schmidts Auslegung müssen verschiedene Bedenken geltend gemacht werden. In der Mitte desselben Bildes sind auf einem Baumstamm das Monogramm Feseleins und die Jahreszahl 1529 zu lesen. Diese Schriftzeichen gleichen durchaus der Signatur des Künstlers, wie sie auch auf anderen Bildern vorkommt. Sie sind sehr sorgfältig ausgeführt und unterscheiden sich wesentlich von der flüchtigen, mit einer helleren Farbe hingeworfenen Notiz, die sich, wie erwähnt, an einer ganz anderen Stelle des Bildes befindet. Ferner ist zu beachten, daß das Porsenabild an vielen Stellen übermalt ist, und daß die fragliche Inschrift auf solch einer restaurierten Stelle aufgetragen

ist und zwar, wie der Augenschein lehrt, in die noch nasse Lasur. Aus diesen Tatsachen läßt sich folgern, daß die Notiz in irgendeinem Zusammenhang mit der Restauration des Bildes steht. Jedenfalls liegt kein Anlaß vor, daraufhin Passau als Geburtsort des Meisters anzusehen.

Tatsächlich wissen wir über Feseleins Geburtsort und Heimat nichts. Wir müssen uns darauf beschränken, aus dem Kunstcharakter seiner frühesten Werke Schlüsse zu ziehen auf seine Herkunft. In Ingolstadt läßt sich der Name Feselein weder im Anfang des XVI. Jahrhunderts noch im XV. Jahrhundert nachweisen. Die erhaltenen Geburtsregister reichen nicht bis zu Feseleins Zeit hinauf.

Die Rechnungsbücher der Liebfrauenpfarrei von Ingolstadt enthalten einige Nachrichten, die den Meister „melcher" betreffen (vgl. Anhang I). Zuerst tritt uns sein Name entgegen in einer Notiz vom Jahre 1521, derzufolge er den Mantel seiner Schwiegermutter um $1^1/_2$ Gulden ausgelöst hat.* Er war also damals bereits Meister und verheiratet. Im folgenden Jahre, 1522, erhielt er ein Honorar für ein Tafelbild, das für die Sankt Georgs-Kapelle bestimmt war. Ferner erhielten er und seine Gesellen Bezahlung für das Malen und Vergolden eines neuen Himmels, vermutlich eines beweglichen Daches für Prozessionen. In dieses Jahr fallen die ersten datierten Bilder: der sogenannte Feselein-Altar in Ingolstadt und ein Dreikönigsbild in Nürnberg. Aus dem folgenden Jahre stammt die Himmelfahrt der Magdalena in Regensburg. Mit der Jahreszahl 1524 bezeichnet ist das Bild der Geburt Christi in Katharinenberg.

Im Jahre 1528 wurde ein Hungertuch** in der Liebfrauenkirche aufgehängt. Dafür erhielten Feselein, der Steinmetz Heninger und der Zimmermann Thoman Bezahlung. Das Honorar war aber gering; der Maler hat sich wohl mit schlichten, ornamentalen Verzierungen begnügt. Zwei Jahre darauf er-

---

* Nach Ausweis der Einnahmebücher war es gebräuchlich, zum Ausbau der Frauenkirche Kleidungsstücke zu schenken. Diese wurden entweder zum Besten der Kirche verkauft oder von den Angehörigen des Gebers wieder ausgelöst.

** Das Hungertuch oder Fastentuch (velum quadragesimale) ist der Vorhang, der früher allgemein — jetzt vereinzelt — in katholischen Kirchen während der Fastenzeit zwischen dem Hochaltar und dem Chor oder zwischen dem Chor und der übrigen Kirche aufgehängt wurde. „Es soll ausdrücken, daß die von Gott getrennte Seele nur durch Buße wieder zu ihm gelangen kann." Ueber die symbolische Bedeutung vgl. „Fastentuch" in Wetzer und Welte's Kirchenlexikon. Das Hungertuch war von Leinen und oft bemalt, meist mit Szenen der Leidensgeschichte. Von alten Fastentüchern ist das größte bekannte das Hungertuch, das der **Gewürzkrämer Jakob Gorteler zu Zittau 1472 nach einer überstandenen** Hungersnot in die dortige Johanniskirche stiftete (jetzt im Museum des Großen Gartens zu Dresden). Es ist eine grobe Leinwand mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente in 108 durch deutsche Reime erläuterten Bildern (vgl. Otte, S. 387 und 547).

hielten Feselein und die Zimmerleute weiteren Lohn für Arbeiten an dem Hungertuch. Aber erst 1531 erhielt der Meister den Auftrag, dieses Hungertuch mit Gemälden zu schmücken. Von 72 Figuren ist hier die Rede. Er erhielt für diese Arbeit ein Honorar von 61 Gulden und 45 Pfennigen.* Im selben Jahre hat Feselein im Auftrage der Liebfrauenpfarrei eine Reise nach Augsburg unternommen. Ueber den Zweck der Reise erfahren wir nichts.

In den Jahren 1529 und 1533 malte er die beiden bereits erwähnten Historienbilder für den Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Die Jahreszahl 1531 trägt ein zweites Dreikönigsbild in Nürnberg, dessen Rückseite eine Krönung Mariä enthält.

Nach 1531 erscheint Feseleins Name nicht mehr in den Rechnungsbüchern. Es ist indessen bemerkenswert, daß die Pfarrei in diesen Jahren keine größeren, künstlerischen Aufträge vergeben hat (vgl. Anhang II).

Aus den Ratsbüchern der Stadt Ingolstadt erfahren wir ferner, daß der Meister ein Haus besessen hat. Noch vor seinem Tode bewarb er sich vorsorgend um das „Stipendium D. adolfs"** am Collegium Georgianum für seinen Sohn. Der junge Feselein erhielt das Stipendium in der Tat 1539, ein Jahr nach dem Tode des Vaters. Im Jahre 1543 erhielten die Vormünder des Knaben den Auftrag, das Haus Feseleins zu verkaufen, „wo sy ain zimblich kauf treffen mechten". Hieraus dürfen wir wohl die Schlußfolgerung ziehen, daß damals auch Feseleins Frau bereits tot war. Da der Knabe als Stipendiat im Georgianum untergebracht war, war das Haus überflüssig und konnte daher verkauft werden.

Neben dem Meister Melcher werden in der Zeit von 1521 bis 1538 in den Rechnungsbüchern genannt der Maler Wolfgang von 1521—26, der Maler Gabriel (von 1503—21 und) von 1529—35 und der Bildschnitzer und Maler Leonhard Sininger von 1528—38. Keinem von diesen wurde der Titel „Meister" beigelegt, sie waren offenbar mehr Handwerker als Künstler, und von keinem hat sich ein beglaubigtes Werk erhalten.

Aus den mitgeteilten Nachrichten dürfen wir entnehmen, daß Melcher Feselein der einzige Künstler von Bedeutung in Ingolstadt während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war. An die Kunst jenes Gabriel konnte er gewiß nicht anknüpfen. Jedenfalls hat er seine künstlerische Ausbildung in einer anderen Stadt erhalten. Von den in Betracht kommenden Steuerlisten

---

* 1 Pfund = 8 Schilling; 1 Gulden = 7 Schilling; 1 Schilling = 30 Pfennig.

** Gemeint ist wahrscheinlich Dr. Johann Adler von Adorf, der 1505 gestorben ist. Nach seinem Tode stifteten die Testamentsexekutoren 1515 in dessen Namen 4 Stipendien für 4 Studenten der hl. Schrift (vgl. Schmid, S. 36).

sind nur die vom Jahre 1516 erhalten. Diese enthalten den Namen Feselein nicht. Nach seiner Niederlassung in Ingolstadt scheint er bald zu großem Ansehen gelangt zu sein. Als Herzog Wilhelm IV. den Plan faßte, eine Sammlung von historischen Gemälden anzulegen, gehörte Feselein zu den ersten Künstlern, die Aufträge erhielten.

Aus diesen historischen Bildern dürfen wir den Schluß ziehen, daß Feselein, als er sie schuf, von gelehrten Herren beraten war. An der Ingolstädter Hochschule wirkten damals Männer von europäischem Ruf wie der Astronom Peter Apianus, der Lehrer Karls V., der Jurist Nicolaus Everhardus aus Amsterdam und Johann Agricola. Der Künstler muß diesen gelehrten Männern nahegestanden haben, die beiden Belagerungsstücke bezeugen seine lebhaften historischen und archäologischen Interessen. Der berühmte Professor Johann Maier genannt Eck war damals Pfarrer an der Liebfrauenkirche. Ingolstadt war die Hochburg der katholischen Theologen, und gewiß hatte auch Feselein sich in dem Kampf der Geister jener Tage für die katholische Sache entschieden.

Das Bild, das wir uns von dem Leben und Wirken des Ingolstädter Meisters nach den erhaltenen Urkunden machen können, ist recht lückenhaft und ungenügend. Allein aus der Betrachtung seiner Werke selbst können wir weiteren Aufschluß gewinnen über den Charakter und die künstlerische Bedeutung dieses merkwürdigen Mannes, der, obwohl auf einsamem Posten stehend, doch mit allen Kräften danach trachtete, den Geist der neuen Zeit ganz in sich aufzunehmen.

III.

Die Werke von 1522—1524.

Die frühesten Gemälde Feseleins stammen aus dem Jahre 1522: ein Dreikönigsbild und ein Altarwerk mit Predella.

Das Altarwerk wurde wahrscheinlich von Georg Kaiser und seiner Frau Apollonia, einer gebornen Wisethofer gestiftet, da deren Bildnisse und Wappen auf der oberen Tafel zu sehen sind (Sammelbl. V., S. 226). Es befindet sich in der Jakobs- oder Ehlingenspergischen Kapelle der Frauenkirche in Ingolstadt und ist auf der Predella bezeichnet: M. F. 1522.

Der Rahmen wird gebildet durch Pilaster, die sich in einem Kleeblattbogen zusammenschließen. Darüber erhebt sich ein reich profilierter Aufbau von zwei Gesimsen, die von halbkreisförmigen Muschelnischen bekrönt werden. Die Gesimse und die Pilaster sind mit silbergrauen Renaissance-Ornamenten auf tiefblauem

Grunde geschmückt, ausgenommen die beiden äußersten Pilasterstreifen, deren Flächen mit den Aposteln des Vischerschen Sebaldusgrabes ausgefüllt sind. Dieser Rahmen zeigt ebenso wie das wenige Jahre vorher vollendete Sebaldusgrab die naive Stilmischung der Uebergangszeit, aber noch entschiedener als dort wird hier der Gesamtcharakter durch Renaissanceformen bestimmt. „Als ein ziemlich frühes Erzeugnis der deutschen Renaissance verdient derselbe trotz seines höchst einfachen Aufbaues Beachtung". (Kunstdenkmale, S. 33).* Offenbar ist der Rahmen modern übermalt, vielleicht in Anlehnung an die ursprüngliche Dekoration.

Die Kreuzigung.

Der Künstler hat auf der großen, oberen Tafel zwei Szenen der Tragödie am Kreuz verewigt. Rechts neben dem breiten Stamme des Kreuzes steht jener Kriegsknecht, von dem der Evangelist erzählt, daß er Christus kurz vor seinem Tode einen mit Essig getränkten Schwamm reichte. Er steht in gebückter Stellung und ist im Begriff, mit der Linken ein kleines Holzschaff aufzunehmen oder niederzusetzen. Die Rechte hält ein langes Rohr mit dem Schwamm.

Links aber sehen wir einen Krieger in Brokatgewand und rotem Hut auf einem Grauschimmel, der mit dem Speer dem toten Christus in die Seite sticht. Hinter dem ersten Kriegsknecht erscheint ebenfalls zu Pferde der Hauptmann, der beim Tode des Gekreuzigten Christum preist. Er hat die Rechte wie redend erhoben. Neben ihm stehen zwei würdige Männer in Schaube und Barett, von denen der eine mit der Linken auf das Kreuz deutet. — In diesen beiden Männern wollte v. Marcuard Professoren der Ingolstädter Hochschule erkennen. — Noch drei andere Männer und ein Reiter erscheinen im Hintergrunde. Vor dem Kreuze steht Magdalena und erhebt wehklagend die Arme. Sie trägt ein olivfarbenes Obergewand, rotes Untergewand und weiße Schürze. Ihr Kopf ist nach der linken Seite gewandt, wo ganz im Vordergrund Maria in blauem Gewande ohnmächtig zusammengebrochen von Johannes und der anderen Maria gestützt wird. Johannes trägt ein rötliches, die andere Maria ein rotes Gewand. Links und rechts in den Ecken sind der Stifter und seine Frau neben ihren Wappen porträtiert.

Das Kreuz erhebt sich in einer ziemlich flachen, hügeligen Landschaft. Im Mittelgrunde links steht ein hoher Baum. Der Himmel ist von hellem Gewölk umzogen, aber über dem Kreuz hängen schwere, dunkle Wolken. Unter dem Querbalken schweben

---

* Ueber Abbildungen und das Format der Gemälde vgl. Anhang III.

Engel, die das Blut Christi in Kelchen auffangen, und andere, die ihn anbeten.

Die Enthauptung der heiligen Barbara.

Links im Vordergrunde der Predella vor einem hohen Turm kniet die heilige Barbara in rotem Obergewand und weißem Untergewand, die Hände betend erhoben. Hinter ihr steht ihr Vater, der ein Brokatgewand, blaue Beinlinge, olivfarbene Stiefel und einen roten Hut trägt. Mit der Linken hat er die Märtyrerin an den Haaren gepackt, in der hoch erhobenen Rechten schwingt er ein krummes Schwert. In den Lüften naht sich ein Zug schwebender Engel, allen voran ein Engel in olivfarbenem Gewand, der den Kelch mit der Hostie trägt, ihm folgen drei, die das Kommuniontuch halten, und andere in einer goldenen Glorie. Im Hintergrunde werden die Gipfel eines entfernten, hohen Gebirges sichtbar. Davor breitet sich eine ziemlich flache Landschaft mit einer Burg und einigen Bauernhäusern aus, die rechts von einer Seebucht begrenzt wird. Diese Landschaft wird gleichsam auf beiden Seiten eingerahmt durch hohe, schlanke Bäume, die bis zum oberen Bildrand reichen. Beiderseits sind am Fuße eines Baumes je zwei Wanderer zu sehen.

Der Vorgang der Enthauptung ist in der Regel, auch in den Kunstdenkmalen Oberbayerns, als Enthauptung der h. Katharina erklärt worden. Nur W. Schmidt sah in der Märtyrerin die h. Barbara.

Nach der Legende wurde die h. Barbara wegen ihrer Schönheit von ihrem Vater Dioscuros in einem Turm eingeschlossen. Im Kerker bekannte sie ihren Glauben und suchte auch ihren Vater zu bekehren. Dieser aber brachte eine Anklage gegen sie vor und richtete sie selbst hin. Vor ihrem Tode überbrachte ihr ein Engel den Kelch mit der Hostie (vgl. Wetzer u. Welte's Kirchenlexikon).

Die Enthauptung der Heiligen Barbara und Katharina wurde in jener Zeit meist ganz gleichartig dargestellt, sie wurden nur durch ihre Attribute unterschieden. Das zertrümmerte Rad, das der h. Katharina von Alexandrien fast immer beigegeben wurde, ist hier nicht zu sehen. Der Turm und die Engel mit dem Kelch und Kommuniontuch lassen keinen Zweifel daran, daß der Künstler die Enthauptung der h. Barbara hat darstellen wollen.

Die Anbetung der drei Weisen.

Dieses Bild, das jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg aufbewahrt wird, gibt uns weiteren Aufschluß über Feseleins Kunstweise in seiner Frühzeit. Es ist rechts unten auf

dem Gewande der Maria mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1522 bezeichnet.

Maria in blauem Gewande sitzt in der rechten Ecke und hält das auf ihrem rechten Knie ruhende, nackte Kind. Hinter ihr steht Josef in rötlichem Obergewande und olivfarbenem Untergewande mit erhobenen Armen. Das Kind streckt seinen Arm nach einem der Kästchen aus, das der ältere der Weisen in rotem Gewande knieend darreicht. Hinter ihm deutet der zweite in schwarzem Gewande auf den Stern, der rechts oben erscheint, in der Linken hält er einen Deckelkelch. Links tritt der Mohr in rotem Barett und Brokatkleid herzu, der ebenfalls in der Rechten einen kostbaren Deckelkelch trägt. Hinter den Königen naht in würdiger Haltung ein Gefolge von sechs Männern. Im Hintergrunde vor einer Gebirgslandschaft erscheinen drei Züge von Reitern, rechts erhebt sich vor einer Ruine ein Renaissancebau, der teilweise verhüllt wird durch eine Engelsglorie.

Die Himmelfahrt der Maria Magdalena.

Am Anfang des XIX. Jahrhunderts befand sich dieses Bild in einer Hauskapelle auf einem ehemaligen Ziegelstadel von Ingolstadt und wurde damals als „Genovefa“ erklärt. Später gelangte es in den Privatbesitz des Ingolstädter Landrichters Gerstner. (Bayr. Ann. 1833, S. 484.) Gegenwärtig gehört es der Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg. Es ist links unten auf einem Baumstamm bezeichnet mit dem Monogramm und der Zahl 1523.

In den Bayerischen Annalen (a. a. O.) ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß Feselein dieses Gemälde ex voto gearbeitet hätte, daß die Verklärte eine Familienmutter, die sie Unterstützenden ihre Verwandten, und die sechs kleinen Engel ihre vielleicht früher verstorbenen Kinder darstellen möchten. Das ist nicht wahrscheinlich, denn die Gesichter der Maria und der Engel gleichen zu sehr anderen Typen des Malers.

Maria Magdalena ist über einer großen, hellen Wolke schwebend dargestellt, sie wird von vier großen Engeln emporgetragen. Zwei halten sie an den Füßen, zwei an den Ellbogen und Armen. Sie ist am ganzen Körper behaart, nur die Füße, Knie und Hände sind bloß. Ihr langes, aschblondes Haupthaar fällt über die Schultern herab und bedeckt die Scham. Der Kopf ist nach der rechten Seite geneigt, die Hände sind betend vor der Brust gefaltet. Ueber ihrem Haupte schwebt eine zweite Wolke, die belebt ist von musizierenden Engeln und Engelsköpfchen. Zwei singen von einem Notenblatte, die anderen spielen verschiedene Instrumente, Zither, Geige, Flöte, Gitarre. Hinter dem Oberkörper der Magdalena zerteilen sich die Wolken und der dunkel-

blaue Himmel wird sichtbar. Tief unten aber liegt eine flache, einförmige Landschaft mit einigen Bergkuppen in der Ferne. In der Mitte erhebt sich ein hoher, schlanker Laubbaum, der fast bis zu den Füßen der Heiligen reicht und so gleichsam die überirdische Welt mit der Erde, die sie verlassen hat, verbindet.

Das Bild, das in der Regensburger Sammlung als „Aegyptische Maria" bezeichnet ist, wurde von Waagen und anderen als Himmelfahrt der Maria Magdalena, der Schwester des Lazarus und der Martha erklärt, von der die Legende erzählt, daß sie von Engeln zum Himmel getragen worden sei. In der Kunst jener Zeit wurde sie gewöhnlich einfach nackt dargestellt, es finden sich aber auch andere Fälle, wo sie am ganzen Körper behaart ist. So die Himmelfahrt der Maria Magdalena in Schedels Chronik (S. 108) oder das Schnitzwerk des St. Magdalenenaltars in der Kirche zu Tiefenborn im Schwarzwald. Ebenso freilich paßt das Motiv der Behaarung zur Legende der Maria von Egypten, der büßenden Kurtisane, die lange Zeit als Einsiedlerin in der Wüste ostwärts vom Jordan gelebt haben und nach ihrem Tode zum Himmel gefahren sein soll. Auch sie wird bald nackt, bald behaart dargestellt, behaart z. B. auf einem Holzschnitt der Weigelschen Sammlung (T. O. Weigel und Ad. Zestermann, S. 209). Die Himmelfahrtslegenden der beiden Heiligen ähneln einander so sehr, daß auch die künstlerischen Darstellungen ineinander fließen. Das Kompositionsmotiv Feseleins zeigt die größte Uebereinstimmigkeit mit der Darstellung der Himmelfahrt der Magdalena in Schedels Chronik.

Wahrscheinlich aber wollte Feselein gar nicht die eigentliche Himmelfahrt der Heiligen schildern. Die Legende erzählt: „Magdalena vero assueta orationi et pedibus domini, ut optima parte contemplandae coelestis beatitudinis, quam elegerat frueretur, in vastam altissimi montis speluncam se contulit: ubi triginta annis vixit, ab omni hominum consuetudine disjuncta, quotidieque per id tempus ad audiendas coelestium laudes in altum ab Angelis elata." (Breviarium Romanum, pars aestiva, die 22. Julii in IIo nocturno, lectio V. — vgl. A. A. Sanct. Jul. V. 187). Die in der Höhe musizierenden Engel deuten darauf hin, daß Feselein in der Tat diese tägliche Erhebung zum Himmel hat darstellen wollen.

Die Geburt Christi.

In der Nähe von Ingolstadt, nördlich von Großmehring, liegt die kleine Ortschaft Katharinenberg, deren im 15. Jahrhundert erbaute Kirche auf dem südlichen Seitenaltar ein Tafelbild Feseleins birgt, das leider sehr schlecht erhalten ist. Unten ist auf einer weißen Schriftrolle in sorgfältig ausgeführten Ma-

juskeln folgende Inschrift zu lesen: „ANNO DNI 1524 SEXTA DIE OCTOBRIS OBIIT HONOZANDVS VIR DNS COERADVS PRAVN EX MOERING HVIS ECCLESIE SACHLANVS CVIVS ANIMA DEO VIVAT“. Daneben auf weißem Grunde das Monogramm.

Im Vordergrunde knieen Joseph in rötlichem, gelbgefütterten Obergewand und Maria, die einen blauen Mantel und rotes Untergewand mit Goldborten trägt, das Christkind anbetend, das auf einer weißen Windel liegt, die von zwei kleinen Engeln in langen Gewändern gehalten wird. Ein dritter Engel steht mit erhobenen Armen dahinter. In der Ecke links unten kniet der betende Stifter. Im Mittelgrunde erhebt sich ein hoher, weitoffener Torbogen, an dessen rechtem Pfeiler zwei Hirten stehen. Der linke trägt einen roten Rock und blauen Hut, der rechte einen olivfarbenen Rock und gelbe Beinlinge. Dieser hat die Hände gefaltet und blickt geradeaus, der andere hat den Kopf zum ersten gewendet und die Rechte redend erhoben. In dem Rahmen des Torbogens sieht man rechts einen hohen, burgähnlichen Bau, an den sich links ein zweiter, ruinenhafter Torbogen anschließt. In der Mitte vor der Burg steht ein hoher Laubbaum, neben dem zwei Hirten miteinander sprechen. Ganz im Hintergrunde, im Rahmen des zweiten Torbogens ist noch ein Hirte neben einem hohen, schlanken Baum in flacher Landschaft zu sehen und ein in der Glorie schwebender Engel. Hoch oben aber in den Lüften schweben in einer großen Glorie drei singende Engel und rechts daneben erstrahlt vor dem dunklen Nachthimmel der helle Schein des gottgesandten Sternes.

IV.

Feseleins früher Stil.

Aus der folgenden Zeit bis zum Jahre 1529 sind keine datierten Bilder erhalten. In dem Porsenabilde treffen wir den Künstler mit anderen Aufgaben beschäftigt und auf einer neuen Entwicklungsstufe wieder.

Die Werke der ersten Schaffensperiode tragen zahlreiche gemeinsame Züge. Versuchen wir, diese festzuhalten. Wir müssen wiederholen, daß wir über seine Herkunft nichts Sicheres wissen; ebensowenig sind wir darüber unterrichtet, aus welchem Kunstkreise er hervorgegangen ist. Prüfen wir, ob die herrschende Ansicht, die von Nagler, Janitschek, v. Reber und anderen Forschern vertreten wurde, derzufolge Feselein in einem Schulverhältnis zu Altdorfer gestanden haben soll, begründet ist.

Die Geburt, die Anbetung und die Kreuzigung Christi, auch die Himmelfahrt der Magdalena und die Enthauptung der heil. Barbara, alle diese Themen waren von der Kunst unendlich häufig dargestellt worden. Eine Reihe von Motiven, an deren Ausbildung die Künstler des XIV. und XV. Jahrhunderts insbesondere mitgewirkt hatten, errangen traditionelle Geltung. Es war schwer, neue Motive zu ersinnen, man beschränkte sich darauf, die vorhandenen zu variieren und in neuer Form zu kombinieren.

Auch Feselein übernahm, als er die Kreuzigung entwarf, die überlieferten Motive, wie er sie vorfand: Maria von Johannes gestützt im Vordergrund, Magdalena wehklagend am Kreuz, den Reiter auf verkürzt gezeichnetem Pferd, das flatternde Lendentuch und anderes. Doch offenkundig strebt er nach einer eigenartigen Auffassung des Themas.

Auf den ersten Blick machen Komposition und Lichtbehandlung einen erfreulichen Eindruck. Feseleins Werk atmet entschieden den Geist der neuen Zeit. Er verwirft das Aufgebot größerer Massen, und die Art, wie er die agierenden Personen gruppiert, läßt auf eine gewisse Routine schließen. Der nackte Körper Christi zeigt eine im wesentlichen richtige anatomische Darstellung, und andererseits verrät das verkürzt gezeichnete Pferd auf der linken Seite einige Kenntnis der Perspektive.

Aber freilich, wenn wir zu einer sorgfältigeren Betrachtung fortschreiten, tritt manches zutage, was zu scharfer Kritik herausfordert. Trotz der Beschränkung der Personen sind die Hauptmotive nicht klar genug herausgearbeitet. Wie ungeschickt erscheint das breite Hinterteil des Pferdes links neben der Mariengruppe! Unglücklich war es, die Hand des nach dem Kreuze deutenden Mannes unmittelbar neben die offene Hand der Magdalena zu setzen, so daß es aussieht, als ob Magdalena gemeint sei. Ueberhaupt sind fast alle Bewegungsmotive steif und gezwungen. Es würde zu weit führen, darauf im einzelnen einzugehen und weitere Mängel in der Komposition anzuführen. Bemerkenswert ist eine Vorliebe für diagonale Anordnung. Eine Anzahl von Köpfen liegt in der Richtung von zwei Diagonalen, die sich in dem Haupte der Magdalena, das auch durch einen besonders hellen Ton hervorgehoben wird, schneiden.

In der Schilderung der Enthauptung der hl. Barbara folgt Feselein im Wesentlichen wieder der Tradition. Das dramatische Motiv des Anpackens der Heiligen findet sich schon im 15. Jahrhundert. So auf einem Holzschnitte, der die Hinrichtung des heiligen Tyburcius schildert (Leben und Marter der Heiligen Gottes, S. 111). Interessant ist der Zug nahender Engel. Hier bekundet der Künstler wieder seine Vorliebe für perspektivische Probleme. Es gelingt ihm in der Tat, die Vorstellung zu erwecken, als ob die Engel aus unendlicher Ferne hervorschwebten. Doch macht die Anordnung einen mageren,

berechneten Eindruck. Wie anders greift ein phantasiebegabter Künstler wie Mathias Grünewald einen ähnlichen Vorwurf auf! Er versteht zwar nicht die perspektivische Aufgabe so sauber herauszuarbeiten wie Feselein. Man vergleiche das Bild der von Engeln verherrlichten Maria in Colmar. Aber dennoch, welch eine unendliche Fülle von Engeln drängt sich hier dem Beschauer entgegen wie eine Offenbarung aus einer überirdischen Welt!

Auch in der Anbetung schließt sich Feselein eng an die traditionelle Auffassung an. Der Aufbau der Elterngruppe, die Anordnung der drei Weisen, das Motiv des nach dem Stern zeigenden Königs, die jubilierenden Engel, alles dies hatte fast kanonische Geltung erlangt.

Vielleicht hat Feselein Dürers Holzschnitt B. 87 gekannt, der ebenfalls die Anbetung der Könige behandelt. Die rechten Hälften stimmen in den Grundzügen überein, doch folgt Feselein der Holzschnittvorlage nur in äußerlicher Weise. Obwohl Dürer an dem Prinzip der Breitenentwicklung festhält, versteht er es doch, den Hauptvorgang, die Anbetung des Kindes durch den ältesten Weisen, fast in die Mitte zu rücken, so daß eine Wirkung ähnlich wie bei einer zentralen Komposition erzielt wird. Feselein aber drängt in seinem Bedürfnis das Motiv zu variieren, die steil aufgebaute Elterngruppe ganz in die Ecke und entwickelt in der Mitte die Könige und ihr Gefolge. Es ist ihm auch nicht gelungen, die zahlreichen Personen der Szene zu dem thematischen Mittelpunkt in eine natürliche Beziehung zu setzen, oder auch nur die einzelnen Figuren ungezwungen miteinander zu verbinden. Infolgedessen macht die Komposition trotz der ruhigen, würdigen Haltung der einzelnen Gestalten einen zerfahrenen, unbefriedigenden Eindruck. Beachtenswert ist auch hier wieder die Verteilung des Lichtes und der hellen und dunklen Töne. In die Mitte hat er einen Gefolgsmann in langem, blendend weißen Mantel gestellt, ebenso wie er auf der Kreuzigung den hellen Kopf der Magdalena in die Mitte setzte.

Durchaus an dem hergebrachten Schema bleibt der Künstler bei seiner Darstellung der Magdalena haften. Doch ist die Gestalt der Magdalena mit Anmut und Grazie geschildert. Die Formen des Frauenkörpers sind schon ganz im Geiste der neuen Zeit geschaffen; der schmalbrüstige, spätgotische Typus, den noch Tilmann Riemenschneider in seiner Magdalena des Bayerischen Nationalmuseums pflegt, ist überwunden, Feseleins Heilige nähert sich den proportionierten Frauengestalten Dürers.

Wie altertümlich befangen Feseleins Komposition noch ist, wird recht deutlich, wenn wir zum Vergleich den bekannten Schnitt Dürers B. 121 heranziehen, der doch rund zwanzig Jahre früher entstanden ist. Kaum hat die schöne Heilige den

Erdboden verlassen, und schon erscheint sie aller Erdenschwere beraubt, die irdische Welt liegt tief unter ihr. Wie ist es Dürer gelungen, die Engel, die sie emportragen, gleichsam als Attribute zu gestalten und der Heiligen selbst eine die ganze Vision beherrschende Bedeutung zu geben! Heilige und Engel sind zu einer organischen Einheit verschmolzen. Feselein hingegen bleibt dem alten Schema treu. Da war es freilich schwer, den Eindruck eines leichten, überidischen Schwebens zu gewinnen. Hier bedrängen gewissermaßen die vier großen Engel in ihren langen Gewändern mit den schweren, plastisch modellierten Falten die zarte Gestalt der demütig betenden Magdalena.

Stärker als in den früheren Bildern erweisen sich auf dem Bilde der Geburt die Tendenzen der neuen Zeit, obwohl der Künstler von der Verwendung von Renaissanceornamenten ganz abgesehen hat. Das Motiv der kleinen, armseligen Hütte, das bei der Darstellung der Geburt im XIV. und XV. Jahrhundert so häufig wiederkehrt, ist hier aufgegeben. Der Vorgang spielt sich ab in einem geräumigen, weit offenen Raum.

Die Gruppe der Eltern und des Kindes ist in die Mitte gerückt. Meist liegt das Kind auf dem Gewandsaum Mariens oder in einer Wiege, umgeben von kleinen, anbetenden Engeln. Hier aber finden wir eine abweichende, seltenere Darstellung. Die Windel, auf der das Christkind liegt, wird von Joseph und zwei kleinen, langbekleideten Engeln gehalten. Der linke stützt mit der Rechten den Kopf des Kindes und neigt sein Haupt teilnahmsvoll, während der andere die linke Hand des Kindes spielend ergriffen hat. Ein dritter Engel steht in kindlicher Freude über das Wunder der Geburt dahinter. Diese kleine Gruppe des Christkindes mit den Engeln ist gewiß das Liebenswürdigste, Gemütvollste, was Feselein geschaffen hat. Eine ähnliche Behandlung dieses Motivs findet sich auf dem linken Flügel eines Altars aus Landshut, der sich jetzt im Bayerischen Nationalmuseum befindet (Saal 15, Nr. 6) und etwa zwei Dezennien früher entstanden sein dürfte. Dort wird das Christkind auf einer weißen Windel von drei langgekleideten Engeln gehalten.

In einem Punkte erscheint Feselein im Sinne seiner Zeit durchaus modern, in seinem Interesse für die Landschaft. Auf der Predella des Ingolstädter Altars ist das Thema der Enthauptung fast schon zur Staffage geworden. Die Zuschauer, die sonst die Szene des Martyriums beleben, treten hier als entfernte Figuren von nur dekorativer Bedeutung auf.

Doch scheint es, als ob Feselein die landschaftlichen Probleme weniger eigenem Antriebe als der Mode und fremden Vorbildern folgend aufgegriffen hätte. Nirgends finden wir ein liebevolles Sichversenken in die Reize der deutschen Landschaft, nirgends auch ein gewissenhaftes, selbständiges Studium

der Flora oder der Lufttöne und Wolkenformen. Er begnügt sich mit zwei Baumtypen, die er immer wiederholt. Seine Gebirge auf der Predella und der Anbetung sind ganz schematisch gezeichnete Bergwände. Sicher hatte der Künstler ein hohes Gebirge niemals mit eigenen Augen gesehen. Ueber die ursprüngliche, koloristische Wirkung der Landschaften kann man sich nur schwer eine Vorstellung machen, da alle diese Bilder schlecht erhalten und stark übermalt sind, außer dem Regensburger Bilde.

Mit Altdorfers von frischer Naturbeobachtung erfüllten Landschaften hat Feseleins kühl stilisierende Art nichts gemein. Weder in der allgemeinen Auffassung noch in der Behandlung von Einzelheiten, wie der Bäume, des Gebirges oder der Wolken. Es erscheint nicht glaublich, daß ein Schüler Altdorfers sich so ganz von der Art des Meisters emanzipiert hätte. Wie verschieden behandelt ferner der Regensburger Künstler die Themen der Kreuzigung und der Geburt! Man denke nur an die Kreuzigungsbilder in Nürnberg und Berlin. Es ist überflüssig, darauf näher einzugehen.

Wir sehen uns veranlaßt, die Annahme von einem Schulverhältnis Feseleins zu Altdorfer als unbegründet fallen zu lassen. Nicht in der Reichsstadt Regensburg und wahrscheinlich auch nicht im eigentlichen Bayern selbst wird Feselein seine künstlerische Ausbildung empfangen haben. Seine Individualität läßt ihn weit eher als Schwaben erscheinen. Vergegenwärtigen wir uns die geographische Lage Ingolstadts, das damals dicht an der Nordgrenze des Herzogtums Bayern lag. Im Norden liegt das fränkische Nürnberg, im Westen aber, nur etwa zwei Tagereisen entfernt, Augsburg und Nördlingen, die Vorposten Schwabens, neben Ulm die wichtigsten schwäbischen Kunstmittelpunkte.

Nehmen wir an, daß Feselein in Nördlingen geweilt hat, bevor er nach Ingolstadt kam, so werden wir darin eine hinreichende Erklärung für gewisse Seiten seiner stilistischen Eigenart finden. In Nördlingen waren am Anfang des XVI. Jahrhunderts tätig die unbedeutenden Söhne Friedrich Herlins. In das stagnierende Kunstleben brachte erst Hans Leonhard Schäuffelin neue Bewegung, als er im Jahre 1515 in die Stadt, der seine Familie entstammte, zurückkehrte. Er wurde sofort mit einer monumentalen Aufgabe betraut, einem großen Wandgemälde für den Rathaussaal, das die Geschichte der Judith erzählt. Schäuffelin war außerordentlich fruchtbar in den folgenden Jahren. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, daß er eine Werkstatt eröffnete und in diese Werkstatt nicht Leute wie die Söhne Herlins, sondern andere junge, strebsame Künstler aufnahm.

In Schäuffelins Werkstatt mag auch Feselein einige Zeit gearbeitet haben. Die Schlichtheit des Ausdrucks, den Sinn für anmutige, ruhige Erscheinungen, diese Eigenschaften, die Schäuffelins Wesen auszeichnen, finden wir bei Feselein wieder, dessen natürliche Neigungen sich gewiß in derselben Richtung bewegten. Wichtig ist insbesondere die Verwandtschaft beider in stilistischer und technischer Beziehung. Diese Uebereinstimmung tritt sogleich klar zutage, wenn wir Feseleins Gewandstil mit dem Schäuffelins vergleichen; so etwa das Gewand der Maria auf der Ingolstädter Kreuzigung mit dem der Maria auf dem Bilde Christi Abschied von Schäuffelin in Nördlingen. Wir treffen auf diesem Bilde denselben knittrigen, plastisch modellierten Faltenwurf wieder, jenes Kennzeichen der ausgehenden manierierten Gotik, das uns bei dem Schüler Dürers nicht befremdet.

Denken wir aber an Schäuffelin, so wird uns auch der Charakter der Feseleinschen Landschaften leicht verständlich. Die nüchterne, schematische Stilisierung der Gebirge auf der Ingolstädter Predella und der Anbetung richtet sich nach Schäuffelinschen, freilich sorgfältiger ausgeführten Vorbildern.

Von dem Renaissancebau im Hintergrunde der Anbetung hat Janitschek seltsamerweise behauptet, er sei im Stile Altdorfers gehalten. Die Fassade, die wir sehen, ist eine glatte Mauer, abgeschlossen von einem schlichten Dachfirst, die Fenster sind von Renaissancerahmen eingefaßt. Motive zu diesem Rahmen konnte Feselein in Holzschnittvorlagen finden. Es ist wohl möglich, daß er das von Schäuffelin illustrierte Leiden Jesu von Wolffganng von Man in der Hand gehabt hat. Hier findet sich auf Seite 3 ein Schnitt, den Feselein benutzen konnte. Doch sind bei ihm die Kapitelle der Pilaster fortgefallen und die Friesdekoration ist über das einfacher gehaltene Gesims gesetzt.

Nicht minder bedeutsam tritt uns der Einfluß des Nördlinger Meisters in manchen menschlichen Typen Feseleins entgegen. Die Köpfe der Maria auf der Anbetung und der Magdalena auf der Himmelfahrt, die nach einem Modell gezeichnet sind, zeigen eine entschiedene Verwandtschaft mit gewissen Schäuffelinschen Frauenköpfen der Nördlinger Zeit: die hohe, breite Stirn, eingerahmt von dem schlichten, in der Mitte gescheitelten Haar, das plastische Auge unter der fein geschwungenen Braue, die gerade, längliche Nase und der kleine Mund mit den kräftig modellierten Lippen, das volle Oval, das in dem schmalen, energischen Kinn seinen charakteristischen Abschluß findet. Ebenso dürften auf Schäuffelin zurückgehen die Typen Christi auf der Kreuzigung, Josephs und des ältesten Königs auf der Anbetung und andere. Aufmerksamkeit verdienen Feseleins Engelgestalten. Auf der Himmelfahrt der Magdalena, wie in dem Kreuzigungsbilde wiederholt er mit Vorliebe zwei Typen. Einmal einen

mit ziemlich regelmäßigen Gesichtszügen und lockigem, wallenden Haar, verwandt der Gesichtsform der Magdalena. So die beiden oberen Engel auf der Himmelfahrt. Weiter einen Typus mit kurzer, etwas eingedrückter Nase und wolligem, fein gekräuselten Haar. So die beiden unteren Engel, die meisten der musizierenden und einige des Kreuzigungsbildes und der Anbetung. Interessant ist bei diesem zweiten Typus die Haarbehandlung, die der eigentümlichen, wolligen Haartechnik Schäuffelins ganz nahe kommt.

Schließlich muß noch auf die koloristische Verwandtschaft der beiden Künstler hingewiesen werden. In dieser Beziehung ist es besonders lehrreich, Feseleins Maria Magdalena, die am besten erhalten ist, mit Schäuffelins Krönung Mariä in Nördlingen zu vergleichen. Ueberhaupt ist zu beachten, daß Feseleins beschränkte Farbenskala, der er stets dieselben roten, rötlichen, blauen, oliven, gelblichen und grünen Töne entnimmt, im wesentlichen mit derjenigen des allerdings feiner nuancierenden Schäuffelin übereinstimmt. Dagegen mag Feselein seine Vorliebe für die Anordnung einer hellen Farbenmasse in der Mitte des Bildes von Friedrich Herlin übernommen haben. Es genügt, auf Herlins zwei Anbetungen, die Fußwaschung und die Flucht nach Aegypten, alle in Nördlingen, hinzuweisen.

Die zahlreichen Elemente Dürerscher Kunst, die in Feseleins Werken enthalten sind, konnte er durch Schäuffelins Vermittlung in sich aufnehmen. Durch Schäuffelins Einfluß erklärt sich aber auch die von der Dürerschen Art abweichende malerische Auffassung Feseleins, die auf Einwirkungen der schwäbischen Kunst zurückgeführt werden muß. Hat doch auch auf Schäuffelin selbst die Augsburger Kunstrichtung stark eingewirkt! Das beweisen verschiedene der Nördlinger Bilder. „Durch die eigentümliche Mischung schwäbischer und fränkischer Art ist Schäuffelin der echte Künstler des Ries, jenes Landstriches, in dem sich schwäbisches und fränkisches Volkstum so merkwürdig kreuzen“ (Riehl, Von Dürer zu Rubens, S. 174).

Jene eigenartige Mischung feiner, echt künstlerischer Begabung und derber, handwerksmäßiger Technik, die wir auf vielen Bildern des „Apelles Nordlingensis“ beobachten können, treffen wir auch in entsprechendem Verhältnis bei Feselein wieder. Indessen, mag auch unsere Voraussetzung, daß Feselein einige Zeit vor seiner Uebersiedelung nach Ingolstadt als Gehilfe Schäuffelins in Nördlingen gearbeitet hat, genügend begründet sein, so werden wir andererseits einräumen müssen, daß diese Voraussetzung nicht hinreicht, um seine künstlerische Eigenart erschöpfend zu analysieren. Um wieviel sklavischer folgt Sebastian Deig dem Meister als Feselein!

Die Komposition des Ingolstädter Altars zeigt trotz deutlicher Abhängigkeit von Schäuffelin nicht eine Anlehnung an

ein bestimmtes Vorbild. Daraus wie aus anderen Anzeichen dürfen wir die Schlußfolgerung ziehen, daß Feseleins Charakter, als er in Schäuffelins Werkstatt eintrat, bereits eine gewisse Selbständigkeit erlangt hatte. Gewiß war Feselein kein Anfänger mehr. Aus seinen Arbeiten geht ferner hervor, daß er mit offenem Blick die gesamte, künstlerische Kultur seiner Zeit, wie sie nicht allein in der Malerei, sondern ebenso in der Plastik, im Holzschnitt und Kupferstich lebte, in sich aufzunehmen trachtete. Dieses ehrliche Streben nach künstlerischer Kultur zeichnet schon die Werke seiner Frühzeit aus.

Schwabens blühende Kunstschulen gaben in jener Zeit mehrfach überschüssige Kräfte an Bayern ab, es sei nur an Hans Wertinger und Michael Ostendorfer, der in Regensburg lebte, erinnert. Dürfen wir in Feselein einen geborenen Schwaben erblicken, so hat sein Name ursprünglich jedenfalls Feselin gelautet; daraus wurde in Bayern: Feselein. Ein Geschlecht der Feselin oder Feselein läßt sich, soweit ich ermitteln konnte, im XV. und XVI. Jahrhundert weder in Bayern noch in Schwaben nachweisen. Erst im Jahre 1645 findet sich in Ulm ein Peter Feselin, der Schuhmacher war, und einen Sohn hatte, der 1674 Professor der Physik wurde. Die Ulmer Kirchenbücher gehen übrigens nicht weiter zurück als bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts

---

Die besprochenen, signierten Bilder geben uns nicht nur Aufschluß über die Eigenart des Künstlers, sondern auch über gewisse, stilistische Eigenheiten. Die Betrachtung dieser Eigenheiten, gewissermaßen der Handschrift des Künstlers, wird die Entscheidung der Frage nach der Echtheit einiger dem Meister zugeschriebener Werke erleichtern. Es sei auf das Wichtigste hingewiesen.

Charakteristisch für Feselein sind seine Neigung, dieselben Typen häufig zu wiederholen und seine auffallende Armut in der Erfindung von Bewegungsmotiven. Als ein besonders schlagendes Beispiel für das letztere führe ich an die Gestalten des Johannes und des Knechtes rechts auf dem Kreuzigungsbild, für das erstere die jedesmal wiederholten Typen des ältesten Königs, des zweiten Königs und des links folgenden Mannes auf dem Dreikönigsbilde. Von den Engeltypen war bereits die Rede. Bemerkenswert ist ferner der hügelige Charakter der Landschaften, die schematische Behandlung der Berge, die dekorative Verwendung burgähnlicher Bauten und besonders die Form der oft bis zur oberen Grenze des Bildes hinaufragenden, schlanken Bäume, sowie ihre aufdringliche Postierung zu perspektivischen Zwecken. Es sei ferner hingewiesen auf den noch recht knitterigen Gewandstil und die Betonung

gewisser Gewandpartien durch starke Lichter. Und schließlich erwähne ich nochmals das merkwürdige Bestreben, in der Mitte des Bildes nicht so sehr ein kompositionelles als ein koloristisches Zentrum zu schaffen.

Dramatische Vorgänge darzustellen, war offenbar nicht seine Sache. Aus seinen frühen Bildern spricht ein ruhiges, sanftes Wesen, ein Streben nach Innigkeit, nach gemütvoller Vertiefung. Die Menschen, die er schildert, sind typisch deutsche Charaktere im Gewande der Zeit.

V.

Das Georgsbild in Florenz.

Sankt Georg, „der tapfere Streiter, der ruhmreiche Sieger, der Beschützer der Frauen, der Bezwinger des Drachen, der Märtyrer des christlichen Glaubens“ ist von der bildenden Kunst unendlich häufig dargestellt worden. Sehr selten aber findet sich die hier geschilderte Szene der Legende, die unmittelbar auf den Kampf mit dem Drachen folgt. Nach der Besiegung des Ungeheuers befahl Georg der Königstochter, wie Jacobus a Voragine erzählt, ihren Gürtel zu lösen und ihn dem Drachen um den Hals zu werfen. Als sie das getan hatte, folgte ihr das Untier wie ein Hund in die Stadt (Ueber die Legende und ihre symbolische Bedeutung vgl. Berthold Riehl, Sanct Michael und Sanct Georg, S. 32 ff.)

Links ganz im Vordergrunde sitzt Sankt Georg in ritterlicher Rüstung, auf dem Haupte ein großes, rotes Barett, hoch zu Roß. Die Rechte hält den Zügel, mit der Linken deutet er auf das bezwungene Ungeheuer, das ihm zu Füßen einherschleicht. Es ist ein phantastisches Tier mit einem dicken, grünlich-braunen Leib auf kurzen Beinen, die mit langen Krallen bewaffnet sind, und einem langen Schwanz. Der längliche Kopf mit seinem großen, stierenden Auge mündet in einer spitzen Schnauze. In seinem Halse steckt noch ein Stück der abgebrochenen Lanze, mit der Georg ihn berannte; um seinen Hals aber ist der Gürtel der Königstochter Cleodolinde geschlungen, dessen Ende ihre Rechte hält. Die Prinzessin betrachtet erstaunt das Ungetüm, das ihr willig wie ein Hund folgt. Die Geste ihrer linken Hand ist nicht ganz klar, vielleicht will sie den Weg nach ihrer Heimatstadt Silena andeuten. Sie trägt ein mit goldenen Stickereien besetztes, rotes Kleid, dessen unterer Teil durch eine große, weiße Schürze verdeckt ist; auf dem Haupte sitzt eine goldene Haube. Der Vorgang spielt sich ab in einer Landschaft. Im Mittelgrunde ragen zwei hohe Laubbäume nebeneinander empor. Links erhebt sich ein waldbewachsener Berg, dessen Rücken eine große

Burg trägt, rechts sehen wir die Fläche eines Sees, an dessen jenseitigem Ufer vor hohen Felsen die Gebäude einer Stadt erscheinen. Die ganze Landschaft liegt in hellem Sonnenschein, der Himmel ist von weißem, dunstigen Gewölk bedeckt.

An Feseleins Urheberschaft darf nicht gezweifelt werden. Wir erkennen in diesem Bilde seine Vorzüge wieder, aber auch seine Schwächen, wir treffen hier seine Eigenart unverkennbar wieder. Man fasse die gedoppelt auftretenden Bäume ins Auge, die bis zur oberen Bildgrenze reichen, und den Charakter der hügeligen Landschaft; man vergleiche die Faltenbildung an den Aermeln der Königstochter mit den Aermeln der Engel auf dem Himmelfahrtsbilde. Man vergleiche ferner den Typus des Georg mit den verwandten Typen des Dreikönigsbildes und den der Königstochter mit der Maria. Das Florentiner Bild ist übrigens gut erhalten. Auch hier treffen wir die merkwürdige Anordnung einer hell betonten Fläche in der Mitte des Bildes, es ist die Schürze des Mädchens. Und auch hier die Wiederholung desselben Bewegungsmotivs der linken Hände, sowie die Neigung zu Verkürzungen. Die Zeichnung des verkürzten Pferdes ist freilich mißglückt. Diesem plumpen, steifen Gaul mit der Hühnerbrust traut man nicht das Abenteuer mit dem Drachen zu. Nur der Kopf ist etwas sorgfältiger behandelt. Der Drache andererseits macht kaum einen besorgniserregenden Eindruck.

Weit besser glücken Feselein die anmutige Königstochter und die sonnige Frühlingslandschaft. Und so gelingt es ihm trotz all seiner Schwächen einen erfreulichen Gesamteindruck zu erzielen.

Wir wissen nicht, ob die Wahl dieses Motivs der Georgslegende etwa auf den Auftraggeber zurückzuführen ist oder nicht, soviel ist aber gewiß, daß Feseleins ruhige, sanfte Eigenart in der Behandlung dieses Themas eine willkommenere Aufgabe finden mußte, als in der Darstellung des Martyriums oder des Drachenkampfes. Die hier geschilderte Szene der Heimführung der Jungfrau ist ganz selten dargestellt worden. B. Riehl führt ein einziges Beispiel an (S. 41), nämlich jenes Bild, das sich in dem Zyklus von Darstellungen der Georgslegende befindet, die im Jahre 1338 auf Veranlassung Ulrichs III. von Neuhaus auf Burg Neuhaus in Böhmen ausgeführt wurden. J. E. Wocel hat das Bild in seiner Schrift „Die Wandgemälde der Sanct Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus“ genau beschrieben (S. 75, Abb. Taf. II). „St. Georg zu Pferde, die Rechte segnend erhebend in anmuthig energischer Bewegung, das bezwungene Ungeheuer schreitet, sich bäumend, vor dem Sieger einher und wird an einem schwarzen Bande von der Prinzessinn geführt. Der König und die Königin blicken vom Erker des Thurmes herab.“ Darüber befindet sich die Aufschrift: „hie haist s. g. den wurm die iuncvrown furn in die bur(g)“.

Was die Entstehungszeit des Feseleinschen Bildes betrifft, so dürfen wir aus Stil und Technik schließen, daß es um das Jahr 1522 entstanden sein dürfte. Es steht dem Kreuzigungsbilde und der ersten Anbetung, die dem Jahre 1522 angehören, am nächsten. Diese Vermutung findet vielleicht eine Bestätigung in einer urkundlichen Nachricht, die sich in einem Ausgabenbuch der Ingolstädter Liebfrauenpfarrei von 1522 findet (vgl. Anhang I). Demnach erhielt der Meister am Freitag nach St. Mathias ein Honorar ausbezahlt für ein Tafelbild, das die St. Georgskapelle der Frauenkirche schmückte. In der Georgikapelle befindet sich jetzt ein Muttergottesaltar. Aber noch im Jahre 1840 befand sich dort ein Georgsbild. In seiner im gleichen Jahr erschienenen Schrift „D. Stadtpfarrk. zu u. l. sch. Frau in Ingolstadt" gibt v. Gerstner als Altarblatt in dieser Kapelle an: „Ritter St. Georg zu Pferde, den Lindwurm erstechend". Dabei standen die Worte: „Gott dem Allmächtigen und der glorwürdigsten Himmelskönigin Maria zu schuldigen Ehren, auch dem sieghaften Ritter und Martyrer St. Georgen zur Gedächtniß, ist dieser Altar durch gutherziger Bürger alhier Contribution aufgerichtet worden 1633" (vgl. Sammelbl. XVI. 1891). Das Bild, das Gerstner gesehen und beschrieben hat, war demnach jedenfalls nicht von Feselein.

Auffällig ist, daß Feseleins großes Altarwerk in den Rechnungsbüchern nicht erwähnt wird. Man könnte daraus schließen, daß dieses Altarwerk identisch ist mit jener Tafel, die für die St. Georgskapelle bestimmt war, und daß das Florentiner Bild für eine andere Kirche gemalt wurde.

In kulturhistorischer Beziehung ist interessant, daß die Feseleinsche Tafel rund 100 Jahre nach ihrer Entstehung ersetzt wurde durch ein neues Gemälde, das dem anspruchsvolleren Geschmack des XVII. Jahrhunderts mehr zusagen mochte.

VI.

Das Schlachtbild in Würzburg.

F. von Marcuard hat die Vermutung ausgesprochen, daß dieses interessante Bild, das im kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg bewahrt wird, mit Feselein in Verbindung zu bringen sei. Ein Baum links trägt die Zahl 1514. Rechts im Getümmel findet sich eine seltsame Signatur: $\overset{A}{\underset{A}{\times}}$

Der Vordergrund ist ausgefüllt durch einen Kampf von Fußtruppen, die mit Speeren und Hellebarden kämpfen. Das Schlachtfeld ist eine Ebene, die nach der linken Seite ansteigt.

Im Mittelgrunde rechts auf den Fluten einer Seebucht, die weit in die Ebene vordringt, erscheint ein großes, von Rudern vorwärts getriebenes Schiff, das dicht mit Kriegsleuten besetzt ist. Am anderen Ufer der Bucht spielt sich ein Reitertreffen ab. Im Hintergrunde erhebt sich vor bewaldetem Hügelland, auf dessen Abhängen eine Burg und andere Häuser stehen, ein hohes, fernes Gebirge.

An der Echtheit der Jahreszahl zu zweifeln, liegt kein genügender Grund vor. Es kommen einige ältere Harnischtypen vor, doch daneben sieht man modische Formen vom Anfang des XVI. Jahrhunderts. Weit mehr muß das seltsame Monogramm, das sich, wie erwähnt, an einer anderen Stelle des Bildes befindet, Befremden erregen. Nagler erwähnt es in seinem Werk über die Monogrammisten nicht. An Altdorfer darf nicht gedacht werden. Seine Monogramme sind bekanntlich anders gezeichnet.

Wollen wir an der Jahreszahl festhalten, so müssen wir dem Würzburger Bilde eine besondere geschichtliche Bedeutung einräumen. Es ist sehr bemerkenswert, daß damals in Deutschland ein historisches Thema eine derartige Lösung gefunden hat. Man muß sich vergegenwärtigen, daß dieses Gemälde fünfzehn Jahre vor Altdorfers Alexanderschlacht entstanden ist. Das Würzburger Bild braucht den Vergleich mit jenen späteren, historischen Bildern, die Herzog Wilhelm IV. bestellte, nicht zu scheuen, wenigstens nicht, sofern die Darstellung des Kampfes selbst in Frage kommt. Die Landschaft ist freilich trotz ihrer großzügigen Behandlung noch etwas hölzern. Aber diese Schlacht, wie dramatisch, wie eindringlich ist sie geschildert!

An stürmischer Bewegung, an unmittelbarer leidenschaftlicher Gewalt ist der Meister des Würzburger Bildes sowohl Altdorfer, wie Burgkmair, Feselein und Breu ebenbürtig. Und besser als diesen gelingt es ihm, die feindlichen gegen einander andringenden Kräfte zu einer einzigen, wildverschlungenen Einheit zusammenzufassen. In weiser Beschränkung ordnet er das Treffen des Fußvolkes auf der Bühne des Vordergrundes an.

Ueber den Urheber des Bildes lassen sich nur Vermutungen aussprechen. Es fehlt an bequemen Vergleichsmomenten. Wir haben keine Gelegenheit, den Gewandstil und die Kopftypen des Meisters genügend zu studieren. Anhaltspunkte geben nur die Behandlung der Landschaft und die Technik der Komposition.

Die Landschaft und insbesondere die Anordnung jenes merkwürdigen Baumpaares im Mittelgrunde rechts erinnern an Feselein. Andererseits können wir eine so virtuose, dramatische Komposition einem Künstler nicht zutrauen, dessen ruhiges Naturell und mangelhafte Kompositionstechnik auf seinen signierten Werken überall zutage tritt.

Noch engere Beziehungen als zu Feselein zeigt die Landschaft zu Schäuffelins Art. Die Hintergrundlandschaften des Meisters enthalten Motive, die hier wiederkehren. Besonders wichtig ist die großzügig behandelte Landschaft auf dem Mittelbilde des Wiener Altars (Nr. 1436). Diese Landschaft zeigt zur Genüge, daß Schäuffelin als Urheber des Würzburger Bildes in Betracht gezogen werden kann. Es liegt nahe, das Bild der Belagerung von Bethulia in Nördlingen zum Vergleich heranzuziehen, das ein Jahr später gemalt worden ist, als das Schlachtbild. Aber hier verfolgt der Meister ganz andere Ziele, hier will er ein Historienbild mit zahlreichen Episoden schildern und demgemäß entwickelt er hier ein Landschaftsbild, das ihm in erster Linie die praktische Möglichkeit geben soll, sein reiches Programm zu erledigen. Immerhin ist es lehrreich, die Gebirgsbildungen auf beiden Gemälden zu vergleichen. Die Bäume und ebenso die architektonischen Motive auf dem Schlachtbilde stimmen durchaus zu Schäuffelins Art.

Im Mittelgrunde des Nördlinger Bildes ist ein Kampf des Fußvolkes dargestellt, in dem sich ähnliche Motive finden wie auf dem Würzburger Bild. Der Kampf ist matter geschildert. Wir müssen uns aber gegenwärtig halten, daß das Gefecht hier nur episodisch behandelt ist. Aufmerksamkeit verdienen schließlich jene im Hintergrunde auf Abhängen galoppierenden Reiter, die auf beiden Bildern vorkommen.

Der Charakter der Landschaft knüpft an den Dürerschen Typus an. Die Gesamtauffassung ist aber malerischer, weniger konstruktiv, und das läßt sich ungezwungen erklären, wenn wir uns an Schäuffelins Aufenthalt in Augsburg erinnern. Die großzügige, malerische Behandlung der Landschaft ist für das zweite Dezennium des XVI. Jahrhunderts bemerkenswert. Umsomehr als an einen Zusammenhang mit Altdorfer nicht gedacht werden kann. Noch bedeutsamer aber erscheint das Würzburger Gemälde für die Geschichte des Historienbildes. Hier ist die alte Art des breiten, geschwätzigen Erzählens ganz aufgegeben, der Künstler beschränkt sich darauf, das Thema des Kampfes in einem einzigen, dramatisch zugespitzten Vorgang erschöpfend zu behandeln. Das Reitertreffen im Hintergrunde erscheint nicht als eine besondere Episode, sondern als ein organischer Teil der Schlacht.

In Italien wurden bereits im XV. Jahrhundert tüchtige Schlachtbilder gemalt von Paolo Uccello und anderen. Diese kannte aber Schäuffelin gewiß nicht. Der Künstler konnte an Miniaturen anknüpfen. Wie lebendig sind beispielsweise jene Kampfbilder Georg Mülichs, die sich in einer Stuttgarter Handschrift (H. B. V. Hist. 52. Fo.) vom Jahre 1457 finden (vgl. Bredt, S. 36 ff.). Auch in Holzschnitten finden sich tüchtige Kampfszenen. Gerade aber im Vergleich zu diesen primitiveren

Vorarbeiten tritt die Bedeutung des Würzburger Bildes erst recht hervor.

VII.

„Christi Abschied" in Bamberg.

In der Literatur taucht dieses Bild der Bamberger Galerie zuerst bei Woltmann auf, der es, vielleicht dem Katalog folgend, dem Feselein zuschrieb. Janitschek erwähnt es nicht, und auch sonst hat das interessante Bild nicht die Beachtung gefunden, die es verdient.

In der Mitte des Vordergrundes steht die hohe Gestalt Christi in blaugrauem Mantel, er wendet sich nach rechts zu der vor Schmerz zusammensinkenden Maria und stützt sie mit seinen Armen. Maria trägt ein blaues Kleid und weißes Kopftuch. Hinter ihr stehen zwei schlanke Frauen in einem hohen Torbogen, die rechte hat die Hände betend gefaltet. Links vor Christus steht eine Gruppe von Jüngern, aus der zwei hervortreten, links Petrus in gelbem Mantel und rötlichem Untergewand, rechts Johannes in rotem Obergewand. Die Szene spielt sich unter freiem Himmel ab. Im Mittelgrunde strömt ein von einer Brücke überspannter Bach. Das Tal ist von Figuren belebt. Im Hintergrunde aber erhebt sich ein hohes Gebirge. Zwischen dem Torbogen und einer entfernteren Burg steht ein hoher Baum, dessen dichtbelaubte Krone wie ein Baldachin über dem Heiland hängt. Unten links und rechts in den Ecken knieen die Stifter, links ein Mann, rechts eine Frau. Zwischen ihnen stehen drei Wappenschilde, darunter das der Familie Hirschvogel.

Schon eine flüchtige Betrachtung des Bildes lehrt, daß Feseleins Urheberschaft hier nicht in Frage kommen kann. Eine solche Leistung überstieg die Kräfte des Ingolstädter Meisters. Man vergleiche nur die großzügige Komposition des Bamberger Bildes und seine hoheitsvollen, ruhig bewegten Gestalten mit dem Katharinenberger Bilde, der reifsten Schöpfung Feseleins aus seiner Frühzeit, und man wird sofort des gewaltigen Unterschiedes gewahr werden. Das Bamberger Gemälde trägt oben am Torbogen die Jahreszahl 1518, an deren Echtheit zu zweifeln kein Grund vorliegt. Will man an Feseleins Autorschaft festhalten, so müßte man in seinen signierten Werken Erzeugnisse einer späteren Zeit erblicken, in der der Künstler bedenklich tief herabgesunken wäre. Das wäre dann eine sehr gekünstelte Hypothese.

Andererseits muß in der Tat zugegeben werden, daß eine enge stilistische Verwandtschaft zwischen dem Bamberger Ge-

mälde und Feseleins frühen Arbeiten besteht. Diese Verwandtschaft findet aber dann eine zwanglose, ganz natürliche Erklärung, wenn wir das vorliegende Bild mit Schäuffelin in Verbindung bringen und uns zugleich Feseleins Beziehungen zu Schäuffelin vergegenwärtigen. Sind wir berechtigt, ein Schulverhältnis des Ingolstädters zu Schäuffelin anzunehmen, so darf es uns nicht wundernehmen, daß Werke des Meisters dem Schüler zugeschrieben wurden.

Zwei andere Darstellungen desselben Themas sind mir von Schäuffelin bekannt, ein Bild in Nördlingen vom Jahre 1517 und zwei zusammengehörige Tafeln, die sich im Depot der Königl. Galerie in Berlin befinden (Nr. 571), und nicht datiert sind. Von den Berliner Tafeln zeigt die linke Christus umgeben von Jüngern, in einer gebirgigen Landschaft. Die Komposition der Jüngergruppe stimmt fast genau überein mit derjenigen auf dem Bamberger Bilde. Der Kopf Petri ist wiederholt. Auf der anderen Tafel sehen wir Maria von Frauen umgeben vor einem Haustor, sie wird von einer der Frauen gestützt. Auf dem Nördlinger Bild spielt sich der Vorgang ebenfalls vor einem Haustor ab. Bemerkenswert ist hier besonders die Gruppe Christi und Mariä, die ähnlich komponiert ist, wie auf dem Bamberger Bilde. Der Christustypus ist in beiden Fällen der gleiche.

Auch sonst verrät das Bamberger Bild ganz unzweideutig die Hand Schäuffelins. Der Gesamtton und die koloristische Behandlung im einzelnen, der Gewandstil und insbesondere die Landschaft, alles dies ist charakteristisch. Befremden könnte einzig die Behandlung des hohen Baumes neben dem Tor, der von dem gewöhnlichen Baumtyp des Meisters abweicht. Ein ähnlicher Baumschlag findet sich jedoch auch auf der Beweinung Christi in Nördlingen (1516). (Vgl. auch einen Holzschnitt in Teutsch Ewangeli usw., S. XIII.) Schließlich möchte ich noch hinweisen auf den schönen Kopf der Frau links hinter Maria. Ihre Züge ähneln sehr denen der hl. Elisabeth in Nördlingen (1521), die zu den hervorragendsten Arbeiten des Meisters gehört.

Der Zeit und dem Stil nach fällt das Bamberger Gemälde in die ersten Jahre der Nördlinger Zeit Schäuffelins. Es sind jene Jahre, in denen der Meister eine Anzahl seiner besten Werke schuf, und auch unser Bild darf zu den hervorragenden gerechnet werden. An ein Schulbild ist nicht zu denken. Es ruht in dem Bilde ein Widerschein der großzügigen, starken Kunst Albrecht Dürers, nur sanfter, milder erscheint die Darstellung des Themas bei dem Schwaben Schäuffelin, als sie von Dürer zu erwarten wäre.

VIII.

Die Werke von 1529—1533.

Ende der zwanziger Jahre trat Feselein in Beziehungen zu Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Lipowsky berichtet, daß „Martin Fesele“ sich längere Zeit am Hofe Wilhelms IV. aufgehalten habe. (Baier. Künstler-Lexicon 1810). Und andere nennen ihn Hofmaler des Herzogs. Aber diese Angaben sind kaum aus einer uns unbekannten Quelle geschöpft, sondern stützen sich jedenfalls nur auf die Tatsache, daß zwei signierte Bilder Feseleins bekannt sind, die die Wappen des Herzogs und seiner Gemahlin Jacobaea von Baden tragen. Durch diese Wappen und durch ihr Format erweisen sie sich als zugehörig zu den beiden Bilderfolgen, die Wilhelm IV. malen ließ. (Ueber diese Bilderfolgen vgl. Friedländer, Altdorfer S. 171 und v. Reber, D. Gemälde d. herz. bayr. Kunstkammer usw.)

Der Auftrag des Herzogs stellte die oberdeutschen Maler vor neue, monumentale Aufgaben. Die Bilder der einen Reihe behandeln Stoffe aus der römischen und alttestamentlichen Sage und Geschichte, die der anderen Stoffe aus der griechischen und römischen Geschichte, besonders Schlachtenbilder. Beide Bilderfolgen, die ungefähr zur gleichen Zeit begonnen wurden, unterscheiden sich durch ihr Format.

Zu den ersten Künstlern, die Aufträge erhielten, gehörten Burgkmair, Jörg Breu, Altdorfer, Feselein und Barthel Beham. Später folgten Abraham Schöpfer, Ludwig Refinger und vielleicht Gerung. Burgkmair und Breu waren Augsburger, und der Nürnberger Barthel Beham siedelte erst 1527 nach München über. Von einheimischen bayrischen Malern wurde zunächst nur Feselein mit einem Auftrage bedacht. Er zählte also damals zweifellos zu den ersten Künstlern des Landes. Es ist möglich, daß der Herzog den Auftrag für das Porsenabild persönlich erteilt hat, denn in den Jahren 1527, 1528 und 1529 hat er öfters in Ingolstadt verweilt. Der Auftrag war für Feselein höchst ehrenvoll, und offensichtlich hat er darnach gestrebt, in dem Wettbewerb gegen Meister wie Burgkmair und Altdorfer sein Bestes zu geben.

Welche Räume diese Bilderfolgen schmücken sollten, ist nicht bekannt. Vielleicht waren sie für die Säle der Neuen Veste oder das Lusthaus im Schloßgarten bestimmt (vgl. S. Riezler, S. 474). Napoleon I. ließ das Porsenabild und die Schlacht bei Alesia nach Paris bringen, — eine Anerkennung des Ingolstädter Meisters, — wenn auch Napoleon sich dazu weniger durch Bewunderung der Kunst Feseleins bestimmen ließ, als durch sein Interesse an kriegerischen Darstellungen. 1815 wurden die Bilder reklamiert und gelangten wieder in die königlichen bayerischen Sammlungen.

Die Belagerung Roms durch Porsena.

In der Mitte des Vordergrundes ist eine Episode aus dem Kriege der Etrusker gegen Rom dargestellt, die verschiedene Interpretationen gefunden hat. Christian von Mannlich meinte, daß Cloelia mit ihren Gefährtinnen vor dem römischen Bürgermeister erscheine, nachdem sie sich aus dem Lager des Porsena gerettet hatte (II. S. 23). Andere schlossen sich ihm an oder erblickten in dem Ritter zu Pferde einen römischen Konsul. Es kann aber kein Zweifel sein, daß die Erklärung des Katalogs der Pinakothek richtig ist, derzufolge der Ritter den Porsena selbst vorstellt.

Nach der Erzählung des Livius verließ Porsena nach dem Friedensschluß den Janiculus (II. 13 ff.). Eine Anzahl vornehmer, römischer Jungfrauen befanden sich als Geiseln in dem Lager der Etrusker. Cloelia schwamm an der Spitze der Jungfrauen unter den Geschossen der Feinde über den Tiber und gelangte nach Rom. Diese Szene hat der Künstler im Mittelgrunde rechts dargestellt. Porsena verlangte die Rückgabe der Cloelia, verhieß aber gleichzeitig aus Bewunderung der Tat ihre Auslieferung. In dem Vorgang der Mitte sehen wir nun Cloelia wieder vor Porsena, der sie lobt und ihr einen Teil der Geiseln schenkt, die sie selbst auswählen soll.

Porsena sitzt im Profil, mit prächtigem Harnisch und Brokatkleid angetan, und auf dem Haupte ein riesiges Barett, in strammer Haltung auf einem mächtigen Streitroß. Die Rechte stützt er auf den Feldherrnstab. Vor ihm stehen Cloelia in kostbarem, rötlichen Gewande mit reicher Stickerei und die römischen Jungfrauen. Cloelia ist offenbar im Begriff, dem König zu antworten, beide Hände begleiten ihre Rede mit Gesten. Sie und ihre Begleiterinnen sind hochgewachsene, schlanke Damen, die schwere, faltige Gewänder aus prunkvollen oliven, blauen und rötlichen Stoffen mit weiten Aermeln und tiefem Halsausschnitt tragen. Cloelia sowie einige andere sind durch reichen Schmuck ausgezeichnet. Hinter dem Könige steht ein Gefolge von Kriegsleuten in lebhafter Unterhaltung. Sie tragen die phantastische Tracht der Landsknechte.

Diese Szene spielt sich ab auf einer kleinen Erhöhung unter einem hohen Baume, dessen mächtige Krone fast bis zum oberen Rande des Bildes reicht. Im Vordergrunde links entfaltet sich das wechselvolle, kräftig pulsierende Lagerleben der Etrusker. Im Hintergrunde aber erhebt sich auf ansteigenden Hügeln das zernierte Rom mit seinen prunkvollen Palästen und Verteidigungswerken. Rechts senkt sich die Landschaft zum Tibertal, auf dessen jenseitigem Ufer das Lager der Etrusker sich weiter ausdehnt. Ueberall treten die Etrusker in der zeitgenössischen Kleidung des XVI. Jahrhunderts auf, die Römer aber sind durch

antike Tracht charakterisiert. Einzig mit Cloelia und ihrem Gefolge ist eine Ausnahme gemacht. Offenbar wußte der Künstler über die antike Frauentracht nicht Bescheid. So begnügt er sich damit, die römischen Jungfrauen in der Tracht vornehmer Damen seines Zeitalters wiederzugeben.

Außerordentlich reizvoll und lebendig ist das Lagerleben der Etrusker dargestellt. Ganz links im Vordergrunde liegen drei Kartenspieler behaglich im Grase. Daneben sehen wir eine Gruppe von leidenschaftlich erregten Würfelspielern, die nach dem Gelde, das auf der Erde liegt, greifen. Spiel und Streit sind nicht zu trennen. Zwei Gesellen dringen mit gezückten Schwertern auf einen dritten ein, dem wieder ein anderer zu Hilfe eilt. Auch an Zuschauern fehlt es nicht. Einer aber hat bereits einen Denkzettel erhalten. Er sitzt ganz links auf einem Baumstumpf vor einem Zelte, sichtlich erschöpft, während der Feldscher ihm die Wunden des Kopfes auswäscht. Dahinter stehen Neugierige und ein Gehilfe mit einer Schale. An diese Szene schließt sich eine Gruppe von Männern mit einer Frau, die sich im Grase gelagert haben, um ein Mahl zu halten. Am Boden liegen eine Schüssel und Brote. Eben naht ein Mann, der auf dem Arme noch mehr Brote herzuträgt.

Wenden wir uns wieder zu der Gruppe der Würfelspieler. Rechts vor einem Zelt steht eine Marketenderin, die einem Landsknecht aus einem brodelnden Kessel, der vor ihr steht, Speisen reicht. Auf der Erde liegen allerhand Geräte. Weiter rechts folgt wieder eine Gruppe von Kartenspielern. Hinter dem Zelte aber ist ein langer Leiterwagen mit mächtigen Bierfässern aufgefahren, und davor drängt sich erwartungsvoll eine Menge von durstigen Gesellen. Rechts steht der Fuhrmann, der die dargereichten Krüge füllt, andere trinken schon aus vollen Bechern, und aus ihren Mienen ist zu lesen, wie gut diesen Etruskern das frische bayerische Bier schmeckt. Im Hintergrunde folgen weitere Gruppen von Kartenspielern. Da tritt auch ein Kartenverkäufer auf; links sehen wir eine Gruppe mit einem Trommler, der stolz einherschreitet, und einen Fischer mit dem Fischkasten auf dem Rücken, daneben wieder Kartenspieler an einem Tisch, denen ein Mädchen einen geöffneten Kasten mit Waren zum Verkauf darbietet.

Das belagerte Rom ist voll von Verteidigern. Neugierige Bürger sehen von den Fenstern der Häuser dem militärischen Drama zu. Im Vordergrunde der Stadt tritt ein Mann an einen Gefallenen heran, der von Soldaten bewacht ist. Dahinter gewahren wir eine von acht Pferden gezogene Kanone. Noch weht die Fahne mit dem Doppeladler auf den Werken, aber schon sind die etruskischen Pioniere bis dicht vor die römischen Faschinen herangerückt.

Am Ufer des Tiber stehen römische Krieger bereit, um die fliehende Cloelia und ihre Gefährtinnen, die den Strom auf Pferden durchschwimmen, zu empfangen. Am jenseitigen Ufer aber drängt ihnen eine Schar von Etruskern nach.

An diese Szenen schließt sich nach links ein abgegrenzter Platz mit hohen Zelten, die von Landsknechten mit Hellebarden bewacht werden. Vor dem vorderen Zelte steht eine Gruppe von Hauptleuten, denen ein Bote einen Brief überbringt, aus dem hinteren Zelte aber tritt ein Mann mit einer großen, bauchigen Karaffe zu einer Gruppe von Soldaten.

Im Hintergrunde ziehen sich die Belagerungswerke der Etrusker hin, große Kanonen zwischen Faschinen, mit ihren Bedienungsmannschaften. Daneben liegen Pulverfässer und Munitionskästen. Soeben ist eines der Geschütze abgefeuert worden, noch steht der Kanonier mit der brennenden Lunte neben dem dampfenden Rohr. Drüben aber, auf der römischen Seite fliegen zwei Faschinen in die Luft.

In dem jenseitigen Teile des etruskischen Lagers spielen sich ähnliche Szenen ab wie die bereits geschilderten. Da sitzt eine marktende Bäuerin, eine andere schleppt einen Sack mit Getreide auf dem Kopfe herbei. Ochsen werden herzugetrieben. Da wird gekocht, gegessen und gespielt. Im Hintergrunde aber sehen wir unzählige, gerüstete Truppen.

Alle diese Vorgänge spielen sich ab in einer hügeligen Landschaft, die ihren eigenartigen Charakter durch einzelne, hochragende Bäume mit mächtigen Kronen erhält. Die Paläste und Häuser, die Feselein hier schildert, lassen sich auf wenige Grundtypen zurückführen. Auf der linken Hälfte dominiert ein hoher Renaissancepalast, dessen Schmalseite von einem Rundgiebel bekrönt wird. Die Bogenhalle des Erdgeschosses, wie die übrigen Stockwerke sind über und über mit Inkrustationen, Friesen, Statuetten in Nischen und anderem Zierat geschmückt. Auf das Dach ist ein kleiner Rundturm gesetzt. Aehnliche Palazzi erheben sich in der Mitte hinter dem großen Baum und auf der rechten Seite des Bildes. Mehrfach erscheinen ferner Rundbauten und breite Häuser mit dreieckigen Giebeln.

Die Anbetung der drei Weisen.

Diese zweite Anbetung zeigt ebenso wie das Porsenabild eine so starke Abweichung von dem Stil der früheren Werke des Künstlers, daß man geneigt sein könnte, seine Urheberschaft zu bezweifeln. Indessen, das Bild ist auf der Stufe unten links mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1531 bezeichnet, und eine genaue Betrachtung läßt in der Tat die Eigenart Feseleins deutlich erkennen. Das Gemälde befand sich am Anfange des

XIX. Jahrhunderts in der Königlichen Bildersammlung der St. Moritz-Kapelle zu Nürnberg, von wo es in das Germanische Museum gelangte.

Maria in blauem Gewande sitzt links in der Ecke auf einer Stufe und hält das auf ihren Knieen stehende Kind, das nach dem von dem ältesten Weisen in rötlichem Mantel mit Hermelinkragen gereichten Kästchen greift. Hinter ihr steht Joseph in rotem Gewande, dessen Rechte sich auf Marias Schulter stützt, während seine Linke nach links deutet, offenbar nach dem Stern weisend. Den Kopf wendet er zu einem Manne des Gefolges neben ihm. Ungefähr in der Mitte steht der zweite Weise in grünem Samtkleid und gelbem Turban, mit der Rechten nach dem Sterne deutend, der nicht sichtbar ist, in der Linken hält er ein Ziborium. Rechts im Vordergrunde naht der Mohr in kostbarem Brokatkleid mit einem Deckelkelch, sein Auge ist auf das Kind gerichtet.

Hinter den Weisen drängt sich ein zahlreiches Gefolge in lebhafter Bewegung.

Die Szene ist ein offener Platz vor einem Hause, dessen Mauer ganz links eine Türöffnung zeigt, worin die Tiere erscheinen. Im Hintergrunde rechts sieht man vor entfernteren Gebäuden zwei Gruppen von Männern, die sich unterhalten.

Die Krönung Mariä.

Im Vordergrunde rechts stehen auf einer steinernen Stufe, die unten quer über das Bild läuft, zwei Heilige. Der rechte preßt die Hände erregt zusammen und blickt geradeaus in die Höhe. Er trägt ein gelbes Untergewand, ein kurzes, bläuliches Obergewand, weiße Beinlinge, einen zurückgeschlagenen, rötlichen Mantel und eine rote Kappe. Der andere, ein bärtiger Mann, hat das unbedeckte Haupt zum ersten gewendet und zeigt mit den Händen nach links, wo in einer Fensteröffnung die Himmelfahrt sichtbar ist. Ueber einem roten gegürteten Obergewand trägt er einen olivfarbenen Mantel, ferner bläuliche Beinlinge und braune Stiefel.

Die Heiligen stehen vor der Wand eines Renaissancepalastes. Links öffnet sich ein hohes Fenster, das von Pilastern mit roter Marmorinkrustation und niedrigem Phantasiekapitell eingefaßt wird. Dicht hinter dem Fensterrahmen steht links ein Heiliger in rotem Gewande und blauem Mantel. In der hoch erhobenen Rechten hält er ein Weihrauchfaß, in das er bläst. In dem Rahmen erblickt man auf einer nur von kleinen Sträuchern belebten Ebene ein offenes steinernes Grab. Ringsum stehen und knieen die Apostel, einer schwingt ein Weihrauchfaß, ein anderer naht mit einem Weihwasserkessel. Sie blicken

leidenschaftlich erregt in die Höhe, wo auf Wolken Maria in blauem Gewande emporschwebt. Sie hat die Hände gefaltet, das Haupt ist nach rechts geneigt. Ihr zu Seiten thronen Gott Vater und Sohn, beide im Krönungsornat, die über Mariens Haupt eine goldene Krone halten. Darüber schwebt in goldener Glorie die Taube.

Die Belagerung Alesias.

Dieses Bild gehört zu der anderen von Herzog Wilhelm IV. bestellten Bilderfolge, die sich durch ihr höheres Format auszeichnet. Es wurde ebenso wie das Porsenabild von Napoleon wahrscheinlich 1800 nach Paris mitgenommen, gelangte aber 1815 wieder nach Bayern und wird jetzt in der Kgl. Aelteren Pinakothek aufbewahrt. Unten rechts auf einem Baumstamm findet sich das Monogramm und die Jahreszahl 1533. In der Luft hängt an einem Faden ein festonumkränzter Schild, an dem die beiden Wappen von Bayern und Baden befestigt sind. Auf dem großen Schilde findet sich die Inschrift: QUANTA STRAGE VIRVM SVBLIMIS ALEXIA CESSIT CAESAREIS AQVILIS. PICTA TABELLA NOTAT.

Cäsar schildert die Belagerung der Stadt Alesia in Burgund sehr ausführlich (De bello Gallico VII, 68—89). Wir haben gesehen, daß Feselein in seiner Darstellung der Belagerung Roms die Erzählung des Livius möglichst treu wiederzugeben trachtet. Hier aber kümmert er sich wenig um Caesars Bericht, und doch hat ihm gewiß auch diesmal ein gelehrter Berater zur Seite gestanden, wie das Distichon beweist.

Die von Vercingetorix verteidigte Stadt der Mandubier lag, wie Cäsar erzählt, „in colle summo, admodum edito loco“, und rings herum lief eine Kette von Hügeln. Davon ist hier nicht die Rede. Die Burg liegt auf einer geringen Erhebung, und nur im Hintergrund wird Hügelland sichtbar. Die weite Ebene, die fast zwei Drittel des Bildes ausfüllt, und die Flußläufe im Hintergrund mögen auf Cäsar zurückgehen. „Cuius collis radices duo duabus ex partibus flumina subluebant.“

An dem Ufer des Flusses dehnt sich eine weitläufige Stadt von italienischem Charakter aus. Es sind meist flach gedeckte, palazzoähnliche Häuser, darunter auch ein Rundbau. Davor erheben sich die mächtigen Gebäude der von einer dicken Mauer umgürteten Burg. In der Mitte dominiert ein hoher, polygoner Bau mit flacher Kuppel auf einem sechseckigen Unterbau mit dreieckigen Giebeln. Davor steht ein niedrigerer Rundbau mit einem Zeltdach über Blendarkaden. Links folgen zwei Gebäude, das vordere gleicht einem oberitalienischen Renaissancepalast.

Vor dem Rundbau mit dem Zeltdach steht eine winzige Gruppe von sechs Rittern in schwarzer Rüstung, die Friedrich Schlegel Anlaß zu folgender Bemerkung gab: „Besonders gefiel mir eine Gruppe von Rittern im äußersten Hintergrunde innen im Vorhofe der Burg, die sich in ganz schwarzer Rüstung mit hohen Helmbüschen gekleidet, den Handschlag der Treue geben. So verbirgt der alte deutsche Künstler auch da noch sein fühlendes Gemüth, wo andere nur an Spielereien und Gegensätze denken, oder sich als im weniger Wesentlichen mit leichter Mühe abfinden" (Europa 1803. II. 2. St., S. 114). Hier hat Feselein, wie es scheint, die Beratung der gallischen Fürsten schildern wollen, die nach der ersten, unglücklichen Schlacht stattfand, und in der der Beschluß gefaßt wurde, den Römern bis zum Aeußersten Widerstand zu leisten. (§ 77.)

Die Burg ist fast ganz von Verteidigern entblößt. Nur das schon halb in Trümmer geschossene Bollwerk links ist stark besetzt. Hier wird hart gekämpft. Die Feinde stehen am Fuße der Festungsmauer und haben bereits Sturmleitern zum letzten Angriff angelegt. Rings um die Burg läuft der erste schon ganz nahe vorgeschobene Schutzwall der Belagerer, mit einem dichten Kranz von Kanonen. Es folgt ein zweiter Ring, der von einer Wagenburg gebildet wird, und weiter ein Doppelverhau mit einem tiefen Graben dazwischen. Zwischen diese Verhaue und die Wagenburg ist eine zweite Wagenburg eingebaut mit hohen Zelten, vor denen einige Männer stehen, vielleicht römische Führer. Weiter rechts gewahren wir Szenen des römischen Lagerlebens. In das äußere Verhau sind riesige Belagerungsgeschütze eingebaut. Wir haben Gelegenheit, die Tätigkeit der Bedienungsmannschaften genau zu verfolgen. Die Kanonade ist in vollem Gang. Da sind Männer, die Kanonenkugeln herbeischleppen, die Geschütze laden und abfeuern und andere, die Reisigbündel herbeischleppen, um das Verhau zu verdichten. Links im Hintergrunde vor einem Dorf, — es sind deutsche Bauernhäuser —, steht ein großes Aufgebot von Reservetruppen mit ihren Bannern.

Bei der Schilderung der Belagerung folgt Feselein nicht dem Bericht Cäsars, sondern er gibt seine eigene Erfindung zum besten, und diese Erfindung ist unklar und geradezu töricht. Zwischen die erste und zweite Geschützlinie der Römer zieht er das Doppelverhau und den Graben, die jede Kommunikation unmöglich machen.

Im Vordergrund wütet eine Schlacht, die ungefähr zwei Fünftel des Bildes ausfüllt. Ganz im Hintergrunde rechts, auf der Seite der Gallier, sehen wir neben und hinter der römischen Wagenburg gewaltige Truppenmassen in Bewegung. Es sind zur Flucht gewandte Gallier. Der Kampf im Vordergrunde stellt jedenfalls die Entscheidungsschlacht dar. Links

sehen wir den Angriff der römischen Infanterie gegen das gallische Fußvolk, im Mittelgrunde stürmen die geschlossenen Kolonnen der Ritter gegen den Feind. Die Reihen der Gallier sind bereits in Unordnung, ein wildes, verworrenes Handgemenge entspinnt sich, viele haben sich bereits zur Flucht gewandt Umgekehrt wie auf dem Porsenabilde sind hier die Römer in der Tracht zeitgenössischer Ritter und Landsknechte, dagegen das gallische Fußvolk als Römer und ihre Reiterei als Türken charakterisiert. Verschiedene Banner der Römer führen den zweiköpfigen, kaiserlichen Adler.

Lebenslauf.

Der Verfasser, Georg Martin Richter, Sohn des Dr. med. Clemens Max Richter, Stabsarzt a. D. und seiner Ehefrau Emma Sophia geb. Bierwirth, wurde geboren am 27. März 1875 zu San Francisco in Kalifornien. Im Jahre 1897 erlangte er am Kgl. Gymnasium zu Dresden-Neustadt das Reifezeugnis und studierte darauf an den Universitäten München, Berlin und Heidelberg Germanistik. Von Herbst 1899 bis Sommer 1900 war er an der Universität von Pennsylvania in Philadelphia als Assistent (instructor) tätig. Nach Deutschland zurückgekehrt, widmete er sich kunstgeschichtlichen Studien und besuchte die Universität München vom Sommersemester 1905 an.
